



Le credo identitaire comme ressource pour l'art ? L'exemple français de la région Toulousaine.

Martine Azam

► To cite this version:

Martine Azam. Le credo identitaire comme ressource pour l'art ? L'exemple français de la région Toulousaine.. Sociologie et Sociétés, 2002, 34 (2), pp.185-205. halshs-00490783

HAL Id: halshs-00490783

<https://shs.hal.science/halshs-00490783>

Submitted on 11 Jun 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le credo identitaire comme ressource pour l'art ?

L'exemple français de la région toulousaine.

Martine Azam

En France, les arts plastiques ont représenté, pour les provinces d'abord puis pour les régions ensuite, une arme durant les périodes d'opposition à la centralité parisienne. Ce trait est particulièrement saillant dans la région Midi-Pyrénées qui revendique une identité culturelle forte, incarnée par "Toulouse, capitale historique du Languedoc". L'existence d'un débat sur les conditions d'exercice et de reconnaissance d'un art produit localement n'est pas nouveau en Midi-Pyrénées : il se décline dans des termes proches chaque fois que réapparaît l'opposition à la centralité parisienne et se trouve réactualisé à l'heure où les particularités -culturelles, gastronomiques, linguistiques- sont portées par la protestation anti-mondialisation.

Les tenants d'un art contemporain, forcément international^[1], ne cessent de rappeler la nécessaire dimension universelle de l'art, laquelle s'oppose dans sa logique même à toute localisation. Ils mettent en garde contre toute revendication identitaire qu'ils identifient à une attitude de repli et, dans ce registre, la difficulté de la région à enfanter de grands artistes serait liée à un localisme servant d'alibi à la médiocrité. La région Midi-Pyrénées n'aurait finalement que ce qu'elle mérite et, dans un paysage artistique sans frontières, l'art qui se fait localement est assimilé à un *art local*, avec la dimension péjorative attachée à ce terme.

Les tenants d'un art contemporain respectueux des spécificités culturelles prônent la mise en valeur d'une expression artistique qui trouverait dans le local une tonalité particulière. Ils mettent en accusation l'uniformisation des expressions artistiques dont le label de contemporanéité servirait à masquer la domination d'une élite internationale à forte coloration anglo-saxonne^[2]. Dans cette vision, les artistes régionaux qui cherchent à se situer dans ce concert international sont, au mieux, des suiveurs réduits à occuper des strapontins, et les institutions et galeries régionales sont les succursales d'un art élaboré ailleurs et à l'intention de quelques privilégiés.

Alimenté, entre autre, par la recherche sociologique, ce débat s'appuie en toile de fond sur l'idée, largement répandue par les combats régionalistes depuis le début du siècle, qu'un territoire est producteur d'une identité culturelle commune aux individus qui partagent un même espace et une histoire spécifique.

La réflexion que nous proposons ici n'a pas pour objet d'examiner le bien-fondé de cette idée mais de s'intéresser à la façon dont les acteurs, collectifs et individuels, érigent en ressources les notions de territoire et d'identité. En effet, territoire et identité, ces notions sont au cœur même de l'idée de Région telle qu'elle est définie par A. Soboul et reprise par P. Lagarde : “ une communauté stable, historiquement constituée, de langue, de territoire, de vie économique et de formation psychique, qui se traduit par une communauté de culture. ”[3]. Posée ainsi, cette définition fait oublier que la région résulte justement d'une construction collective à dimension historique et ce terme ne serait rien sans celui de “ régionalisme ” qui lui donne consistance et renvoie explicitement au travail des acteurs pour faire exister une ou plusieurs conceptions parfois contradictoires de cette identité. Identité, territoire, ces notions ne sont pas définies une fois pour toutes : à chaque étape du mouvement historique, elles s'affirment dans des réalités sociales nouvelles et toujours mouvantes. A ce titre, l'exemple Midi-Pyrénéen des relations entre arts plastiques, territoire et identité, peut nourrir une réflexion sur l'articulation problématique entre credo identitaire et contemporanéité.

Quel sort les acteurs de Midi-Pyrénées ont-ils réservé au discours identitaire ? Plus précisément, dans quelles circonstances socio-historiques les participants du monde de l'art régional ont-ils mobilisé ce credo ? De quelles façons les différents acteurs mobilisent-ils et déclinent-ils la thématique identitaire et avec quels effets sur le monde de l'art régional ? Quels liens peut-on établir entre l'absence de visibilité de la région en matière d'arts plastiques et la revendication d'une identité régionale ?

La première partie de l'article propose de répondre à ces questions par une approche historique. L'histoire montre que la question régionale, et avec elle la question identitaire, sert des intérêts divers, prend diverses nuances en fonction des groupes d'acteurs qui la posent et du moment où ils la posent. Sur un siècle environ, nous pointerons les périodes au cours desquelles le mouvement régionaliste et les milieux artistiques se sont retrouvés pour porter la revendication d'une identité spécifique. Nous verrons ainsi comment, à la méridionalité nostalgique du début du 20ème siècle, succède dans les années 50 un Occitanisme en quête de modernité qui pose les bases des revendications régionalistes des années 70 ; enfin, avec la décentralisation des années 80, c'est à l'absorption progressive de la thématique identitaire que l'on assiste.

Nous chercherons dans un deuxième temps à mettre en évidence les composantes humaines et discursives de la thématique identitaire, au-delà des circonstances propres à chacun de ces moments de l'histoire régionale. Entre les principales catégories d'acteurs, nous verrons qui, des édiles ou des artistes, « mène la danse ». Nous suivrons également, à travers les tentatives successives pour faire exister une “ Ecole toulousaine ”, les participants au monde de l'art dans leur difficulté à donner une substance proprement plastique à l'idée d'identité culturelle.

Ces composantes humaines et discursives de la thématique identitaire conduiront à examiner une idée insistante qui a cours dans les milieux artistiques locaux et nationaux : celle d'un « retard » de Midi-Pyrénées s'agissant du segment le plus avancé des arts plastiques.

1- UNE HISTOIRE DU CREDO IDENTITAIRE

A - Première période : la Méridionalité comme repli

Toulouse est pour le Sud-Ouest un pôle particulièrement important : ville universitaire, de tradition juridique, de culture occitane, elle a une vie intellectuelle importante et compte de nombreuses sociétés savantes. A la fin du 19^{ème} siècle, la ville devient un bastion de la gauche, laquelle entend bien résister aux empiètements du centralisme parisien. A la faveur du remodelage du tissu urbain[4], les arts plastiques deviennent un moyen de propagande[5], autant à destination de la population locale qu'à celle du pouvoir central et les coûts engendrés par les commandes artistiques trouvent leur justification dans le rayonnement qu'ils doivent apporter à la ville. Cela se manifeste particulièrement lorsque la décoration de la Salle des illustres de l'Hôtel de Ville de Toulouse est entreprise. Les choix du pouvoir central participant aux coûts d'embellissement se heurtent à ceux des élus locaux soucieux de promouvoir des artistes régionaux. On assiste alors à une véritable mobilisation de toutes les catégories d'acteurs locaux concernés. Parmi eux, les politiques bien sûr, mais également les artistes d'origine toulousaine qui, collectivement, proposent d'assurer la décoration de l'édifice public[6]. C'est pendant cette période de désaccord avec l'Etat[7] que naît l'idée d'une "École toulousaine" de peinture. Pour L. Rivet-Barlangue, il s'agit là d'un éclectisme

académique qui réunit des maîtres locaux et “ ces grands toulousains de Paris ”[8]. L'attachement de ces derniers à leur origine est lié pour partie à un sentiment de reconnaissance envers une ville qui, leur ayant attribué une bourse, a contribué à leur promotion sociale. Il se traduit pas des retours fréquents, des prises de responsabilités dans la ville, par l'activation à Paris des liens artistiques et affectifs[9]. Ces artistes phares de la région sur Paris servent d'exemple et l'on peut penser que les liens qui unissent les "Parisiens" à la région ont joué dans le sentiment d'une source d'inspiration commune. Dans ce mouvement d'affirmation face au pouvoir central où toutes les catégories d'acteurs trouvent leur compte, l'art comme expression d'identité méridionale est un moyen de pression politique.

La mobilisation est finalement payante puisque Toulouse obtient le choix des artistes auxquels la décoration de l'Hôtel de Ville sera confiée. Cette victoire assied la préférence donnée aux artistes locaux au nom d'une identité artistique spécifique mais, de façon discrète, elle installe la région dans une autosatisfaction qui finalement la tiendra à l'écart de tous les débats en matière d'arts plastiques. Dans les années qui suivent, les seuls artistes importants dont les Toulousains voient les œuvres sont originaires de la ville rose et appartiennent à la tendance académique : ce sont eux qui obtiennent les commandes municipales, font l'objet d'acquisitions, ou exposent dans les différents salons.

Lorsque survient la Première Guerre, les grands artistes nationaux de Toulouse sont morts et les discours glorifient la tradition dont les maîtres locaux sont les garants. L'entre-deux guerres n'enregistre aucun changement dans les options à la fois locales et identitaires prises par la région toulousaine en matière d'arts plastiques[10]. Celles-ci sont particulièrement sensibles dans les Salons organisés par la *Société des Méridionaux* et la *Société des Artistes Occitans*. Là, comme à l'Ecole des Beaux-Arts, comme dans les musées, la fidélité à la réalité est la norme et le monde de l'art local fonctionne en vase clos. En dépit d'un réel essor d'un point de vue économique et universitaire, la capitale est empêtrée dans une identité méridionale qui lui sert d'alibi.

Avec la seconde guerre, cet enfermement satisfait devient plus difficile à tenir. En effet, les déplacements de personnes font transiter dans la région des artistes connus[11]. De même, les œuvres des Musées nationaux mises à l'abri en province permettent aux toulousains de découvrir une partie du fonds du Musée National d'Art Moderne[12]. Ces mouvements de population et d'œuvres vont aérer de façon impalpable le territoire, mais c'est véritablement de la presse que vient la remise en marche de la vie artistique : ainsi que le souligne un témoin, « Avec l'arrivée dans les kiosques de journaux d'art, enfin, on voyait ce qui se faisait ailleurs! ».

B - Deuxième période : l'occitanisme ou la quête de modernité

*Les années 50 : la redécouverte de l'occitanisme

Après la libération, un bouillonnement se fait sentir dans le milieu des créateurs toulousains : débats de passionnés, création de collectifs d'artistes vont aboutir en 1950 à une série de manifestations novatrices à l'échelle régionale, signe qu'une nouvelle génération d'artistes formés localement cherche à se faire entendre, et ce, d'autant plus vigoureusement que le virage de l'abstraction est désormais pris. L'entreprise de modernisation se poursuit au cours de la décennie, notamment grâce à des figures qui animeront la vie artistique jusque dans les années 70 : P.-Ch. Bru (philosophe et peintre), P. Arribaut (critique d'art à *La Dépêche*), H. Lhong (amateur d'art et animateur d'espaces d'exposition), J. Fauché et V. Duguy (peintres).

Dans le même temps, la vie artistique s'étend au-delà de la capitale régionale. Castres puis Montauban manifestent de manière différente leur vitalité : la création de nouveaux rendez-vous orientés vers la création contemporaine[13] et de groupes de recherche résulte de l'initiative d'artistes et de passionnés. Parmi eux, se trouvent Félix Castan, écrivain et ardent promoteur de l'occitanisme, et Marcelle Dulau, artiste, deux figures qui seront bientôt au cœur du combat régionaliste.

Si, dans son ensemble, le monde de l'art régional reste dominé par les traditionalistes, les échanges et les débats initiés par des artistes créent une dynamique qui se poursuivra dans la décennie suivante. Sur fond d'une attention nouvelle portée par l'Etat à la culture et aux arts plastiques[14], cette période poursuit l'élargissement de la vie artistique locale en direction d'autres villes et d'autres régions du Sud.

Cette ouverture et cette quête de la modernité ne sont pas séparables d'une nouvelle déclinaison de la thématique identitaire dont l'apogée aura lieu dans les années 70, et entre l'engagement pour la modernité artistique et les prises de positions en faveur d'une identité occitane, les passerelles sont nombreuses. Ainsi, et pour ne citer que les exemples les plus marquants, Félix Castan et Charles Pierre Bru, deux acteurs essentiels du nouveau souffle artistique, sont également engagés dans le

mouvement occitan[15]. Avec eux, les groupes d'artistes vont rencontrer les tenants d'un régionalisme qui refuse l'enfermement : pour F. Castan et plus encore C. P. Bru, l'occitanisme est distinct de la méridionalité du début du siècle. La revendication occitane ne doit plus signifier un refus des esthétiques contemporaines, un enfermement, mais elle doit au contraire penser la préservation de l'identité dans l'ouverture et l'échange.

Pour R. Lafont qui analyse l'histoire de la revendication occitane[16], C.P Bru est le premier à plaider en 1950 « Pour un nouvel esprit régionaliste » et il accuse avec force l'occitanisme ancien de « réactionnaire dans la pratique, conventionnel et plat dans la littérature et dans les arts, particulariste dans son principe même et prenant pour éternel ce qui est simplement révolu »[17]. Pour C.P. Bru comme pour F. Castan, le territoire crée un esprit particulier car les hommes sont modelés par un milieu local et l'Occitanie se fonde, avant toute autre chose, sur une dimension culturelle. Dans cette optique, la transformation de la vie provinciale passe par un dynamisme qu'il faut amener à la conscience, organiser, développer, et la production artistique, de quelque nature qu'elle soit, y participe en premier lieu.

*Les années 70 : les revendications régionalistes

Pour les régionalistes des années 70, le problème occitan n'est pas seulement culturel, il est également socio-économique et administratif. Et pour forcer l'autorité de l'Etat à s'engager dans la voie d'une « décolonisation », il faut lutter « contre le système socio-économique qui a engendré la situation coloniale et non seulement contre la forme centralisée de l'état »[18]. Aux côtés de ces militants de la cause régionale, les artistes qui se battent pour une expression contemporaine sont plus que jamais engagés dans la contestation politique. Les Ecoles d'Art, comme les autres établissements d'enseignement supérieur partout en France, sont le lieu de confrontations très violentes. Le rejet des institutions, accusées d'immobilisme, s'accompagne de celui de la centralité, favorise les revendications identitaires et le souci de démocratisation de l'art. C'est dans cette veine qu'il faut comprendre l'apparition de lieux nouveaux et de nouvelles manifestations dans les régions. C'est aussi à la perte de vitesse du marché de l'art français qu'il faut rattacher les remises en cause de la suprématie parisienne qui se font jour dans la presse nationale.

En 1972, le magazine animé par Jean Clair *Chronique de l'art vivant* fait paraître un numéro spécial

intitulé "*La province bouge*". Dans l'éditorial, on peut lire : “ Il fut un temps où rien ne se créait qui n'aboutissait à Paris, rien ne se diffusait qui ne partait de Paris, il semble aujourd'hui, et de plus en plus, que le mouvement s'inverse ”. L'article salue la vitalité des regroupements d'artistes de province qui entendent “ créer un réseau parallèle pour faciliter des échanges impossibles avec les organes locaux passésistes ”. Il souligne également que l'organisation centralisée et sclérosée des circuits de diffusion et de reconnaissance rend légitime les revendications en faveur de l'autonomie provinciale

Cette analyse n'est pas isolée dans la presse de l'époque et J. Lepage, militant actif et précoce de cette prise de conscience[19], lui emboîte le pas. Dans le magazine *Opus*[20], il dénonce la “ centralité extrême ” des crédits muséaux, et soutient la légitimité des revendications souvent radicales des artistes provinciaux. Le fait que deux dossiers soient consacrés à la vie artistique des provinces dans des revues importantes montre que, d'abord souterraine et marginale, l'idée d'une province novatrice s'est imposée.

En Midi-Pyrénées, un monde de l'art contemporain commence à apparaître à travers des rendez-vous réguliers, des manifestations ponctuelles ou des structures d'exposition[21], mais l'initiative ne vient pas des collectivités locales qui continuent à privilégier un art très traditionnel. Le rendez-vous le plus important pendant une décennie est la *Mostra del Larzac*. Il naît en 1970 de l'énergie de F. Castan et M. Dulau[22]. Située sur le plateau du Larzac en Aveyron qui deviendra un haut lieu de la contestation régionaliste[23], cette manifestation est à l'époque le seul rendez-vous annuel de Midi-Pyrénées pour l'art contemporain. C'est un lieu de débats politiques et esthétiques, c'est également un lieu pivot de la revendication identitaire. Avec pour ambition de se poser en contrepoids de “ l'art officiel ”, entendu comme art parisien, d'affirmer l'existence et la spécificité d'une création occitane en favorisant des “ relations horizontales ”, et de promouvoir le rayonnement régional à l'échelle internationale, F. Castan entend faire prendre conscience aux artistes régionaux du fondement commun qui sous-tend leurs productions. Relayée par des critiques parisiens qui, dans cette ambiance générale de découverte des “ provinces ”, n'hésitent plus désormais à arpenter les régions, *La Mostra* trouve rapidement le soutien du ministère de la culture[24].

Les années 70 marquent l'apogée du mouvement régionaliste, en même temps que les véritables prémices de la contemporanéité en région Midi-pyrénées. C'est sur cette génération d'acteurs que la

décentralisation prendra appui à partir des années 80 pour imposer définitivement un monde de l'art contemporain en région.

C – 3ème Période : La décentralisation ou l'identité escamotée

“ Depuis plus d'un siècle, deux phénomènes coexistent en France : celui d'une protestation contre le centralisme et celui d'une montée des minorités nationales.”[25] Finalement, la décentralisation des années 80 mise en place par le nouveau gouvernement socialiste est la réponse à un problème devenu évident avec la prise de parole des provinces[26].

Avant même qu'elle ne soit effective, la décentralisation a provoqué dans les milieux artistiques régionaux un bouillonnement qui conforte le dynamisme du circuit associatif. Les artistes présents à la fin des années 1970 participent activement à la réflexion et à la réorganisation du paysage artistique régional, soutenus en cela par des critiques, des écrivains, des passionnés. Les jeunes représentants d'institutions, suivant la voie dessinée par C. Mollard à la Direction des Arts Plastiques, sont très attentifs au terreau local dont certains sont issus et la politique de soutien aux initiatives locales, définie par la DAP, porte ses fruits. Dans le conflit souvent, mais aussi dans l'enthousiasme, les actions s'organisent et la recherche de collaborations et d'échanges sur un axe sud allant de Barcelone à Milan fait écho à la revendication régionaliste.

Au cours de cette même décennie, le circuit marchand connaît un développement sans précédent qui bénéficie à toutes les expressions artistiques, y compris les plus contemporaines.

L'apparition d'une critique forte est une autre nouveauté de cette période : deux magazines *Pictura Edelweiss* et *Axe Sud* acquièrent un rayonnement qui dépasse la région[27]. Rapidement, *Axe Sud* s'enrichit d'une galerie associative, *Axe Actuel*. Le couplage galerie-revue permet un relais efficace vers l'extérieur et parmi les artistes locaux qui ont bénéficié de son soutien dans leurs débuts, certains confirmeront leur parcours par la suite[28].

Nous ne reprendrons pas ici l'analyse des événements qui se sont succédés depuis le début des années 1980[29], nous retiendrons seulement que c'est à la décentralisation que l'on doit l'instauration d'un monde de l'art contemporain régional, qu'il s'agisse de son versant privé ou de son versant public. Une autre modification essentielle apportée par la régionalisation est l'apparition d'une nouvelle catégorie d'acteurs dans la vie artistique. D'abord individuels ou associatifs dans les

débuts de la décentralisation, les acteurs qui s'imposent ensuite sont les représentants des institutions décentralisées que sont le FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain), la DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles), et les CRAC (Centres Régionaux d'Art Contemporain). Encouragées par la DRAC, les collaborations entre les différents participants du monde de l'art contemporain se stabilisent, permettant ainsi la mise en place d'un maillage institutionnel régional. Le rattrapage de la région en termes de structures et le rééquilibrage entre départements entraînent la croissance en effectif des médiateurs culturels. L'émergence d'une « bureaucratie culturelle » rend compréhensible la prééminence qu'ils vont acquérir dans le paysage artistique local, de sorte que l'on n'assiste pas « à un dessaisissement de l'Etat au profit des régions » puisque celui-ci maintient « un type d'influence traditionnel » et « l'irrigation en argent (est) inséparable de l'irrigation en hommes »[\[30\]](#).

Dans ce contexte, la question de l'identité culturelle régionale prend une tonalité différente. Les institutions décentralisées sont autant de points par lesquels passe une modernisation de la vie artistique en Midi-Pyrénées mais elles sont également des lieux où se joue désormais, via les fonctionnaires de l'art, la question de l'identité régionale face à Paris. C'est particulièrement le FRAC qui, dès le début, cristallise cette problématique.

Le FRAC en exemple

Mis en place dans le début des années 1980, les FRAC sont avant tout “ des fonds d'investissements en œuvres d'art destinées à assurer la relance du marché ”[\[31\]](#) et leur mission principale est l'acquisition d'œuvres d'art contemporain. Placés sous le signe de la décentralisation et de la démocratisation, ces achats sont désormais assurés par des comités d'acquisition dont la composition multiplie les personnes impliquées dans les décisions[\[32\]](#).

La première période du FRAC -1983/1985- est celle d'une ouverture de la région sur l'extérieur. Pour désenclaver la région et la rendre présente sur l'échiquier national et international, commence une stratégie d'échanges et de confrontation[\[33\]](#) sur le bassin méditerranéen, de l'Italie à l'Espagne, en passant par le Sud de la France. Cette idée reprend le mouvement en germe dans les années 1950/1960 et plus clairement annoncé dans les années 1970, notamment avec La Mostra, comme nous l'avons analysé précédemment.

C'est également une période où se conjuguent les énergies des représentants du Ministère de la Culture et des acteurs locaux. Dans la logique des orientations décidées par C. Mollard, les personnalités locales qui ont été actives dans la décennie 70 sont impliquées dans les institutions

naissantes : sur les 10 membres qui composent les premiers comités d'acquisition figurent quatre personnalités locales reconnues pour leur action en faveur de l'art contemporain[34].

Début 1985, des divergences apparaissent quant à la mission du FRAC. Le conseiller artistique régional souhaite privilégier l'acquisition d'œuvres d'artistes vivants incontestés pour sensibiliser des publics peu au fait de la création contemporaine[35]. Cette position heurte les militants de la décentralisation qui estiment réduites à la portion congrue les sommes consacrées aux acquisitions en direction de la création plastique régionale. Ces divergences de vue sur la ligne d'acquisition du FRAC vont entraîner en 1985 la démission des personnalités locales[36]. Plus largement, on assiste à un rétrécissement dans la composition successive des comités d'acquisition du FRAC : numérique d'abord [37], géographique ensuite[38]. il s'agit également d'un rétrécissement dans la diversité du type d'acteurs impliqués puisque ne subsisteront dans cette commission que des représentants d'institutions de plus en plus locales.

Dans ce mouvement qui voit les représentants d'institutions prendre le contrôle du comité d'acquisitions, il y a plusieurs explications au premier rang desquelles figure la difficulté à trouver un accord dans un comité pléthorique où cohabitent des sensibilités esthétiques différentes. S'ajoutent à cela des éléments qui ont trait à la logique propre de chaque catégorie d'acteurs.

D'un côté se trouvent les acteurs locaux qui se sont battus contre la centralité esthétique et en faveur de la création contemporaine régionale. Leur participation au comité d'acquisition du FRAC signe une reconnaissance de leur action, mais l'indifférence qu'ils ont eue à affronter est si profonde qu'ils attendent des institutions décentralisées, et du FRAC en particulier, une sorte de "réparation" à la hauteur des efforts déployés par les générations successives de passionnés depuis les années 50. De sorte que la tentation est toujours présente chez eux de revenir à une vision géographiquement plus étroite de la création[39].

De l'autre côté se trouvent les représentants d'institutions dont la carrière est étroitement liée à la visibilité des actions et à « l'alignement sur des critères de choix reconnus à l'échelle nationale, voire internationale »[40]. Chez eux, la tentation est inverse d'effectuer des choix d'artistes confirmés au niveau national et international. Leur logique rencontre celle des élus qui trouvent avantage à s'abriter derrière les options défendues par ces spécialistes peu suspects de provincialisme. Pour ces deux catégories d'acteurs, les achats prestigieux participent au rayonnement personnel autant qu'au rayonnement de l'institution qu'ils représentent à des titres différents.

Une autre raison fait des représentants d'institutions culturelles et des élus des alliés objectifs : ils sont à des titres divers comptables de la saine utilisation de fonds publics, ce qui les conduit à orienter les acquisitions du FRAC vers la constitution d'un fonds patrimonial. L'évolution dans ce sens que connaît l'ensemble des FRAC amène d'ailleurs C. Mollard[41] à rappeler en 1986 aux responsables de ces institutions que « l'enrichissement du patrimoine n'est pas la finalité »[42]. Ce virage patrimonial sera finalement pris avec l'arrivée du nouveau Délégué aux Arts Plastiques au ministère de la culture[43].

L'exemple du FRAC illustre la façon dont le crédo identitaire perd progressivement du terrain, ce qui, au demeurant, semble être dans l'ordre des choses pour la majorité des participants. Pour eux, comme les jeunes artistes des années 80 qui se reconnaissent de moins en moins dans le combat de leurs aînés, la question s'est déplacée : ce qui doit être défendu n'est pas tant une identité artistique régionale, au demeurant introuvable, que la possibilité matérielle de produire un art contemporain en région.

Des deux cotés donc, la création contemporaine régionale se trouve gênée. Elle se heurte d'abord aux médiateurs de l'art qui privilégient des actions visibles et d'envergure clairement nationale, voire internationale[44]. Elle se heurte ensuite aux édiles locaux, peu formés à des expressions novatrices et peu enclins à soutenir un art contemporain qui dérange et que l'on accuse -et non sans raisons- d'élitisme.

Ce constat est peu réjouissant : la décentralisation a donné sa légitimité à un monde de l'art contemporain dans la région, mais le dynamisme qu'elle avait un temps soutenu s'est essoufflé et le salut des artistes qui refusent le traditionalisme passe toujours par le départ de la région....

2- LES COMPOSANTES DU CREDO IDENTITAIRE

1- Ediles et artistes : qui mène la danse ?

Au début du siècle, le mouvement méridional du Sud-Ouest et plus particulièrement de la région toulousaine est en retrait des actions menés par *Le Félibrige*[\[45\]](#). Ce dernier, né au 19^e siècle en Provence, milite pour la défense de la langue provençale et plus largement pour une reconnaissance occitane. Dans le Sud-Ouest, la revendication d'une identité propre est surtout faite d'un refus du pouvoir central. Elle est portée par une gauche de notables, rejoignant là une des composantes du mouvement félibréen tel que l'analyse Robert Lafont[\[46\]](#).

A l'inverse, la défense de l'identité occitane dans la version des années 50 à 70 est militante, comme l'illustre le slogan omniprésent « Volem Viure Al País »[\[47\]](#). Ses acteurs ne sont plus des édiles politiques ou artistiques, occupant des responsabilités dans les affaires locales et ayant à cœur de conserver leurs positions, mais des “nouveaux occitanistes” issus de la Libération dont beaucoup sont liés au PCF. C'est notamment le cas de F. Castan. Ouvrant pour la reconnaissance de la langue occitane, le mouvement se dote d'organes de diffusion d'idées (des revues) et d'action (des comités) et il prendra à l'occasion des expressions radicales en affrontant la police et l'armée lors des grandes grèves dans les mines de Carmaux et, plus tard, lors des luttes pour le plateau du Larzac.

La Méridionalité du début du siècle était teintée de nostalgie envers un supposé âge d'or, elle prend dans la deuxième période la forme de la révolte occitane, dont le combat englobe dans un même mouvement les revendications sociales et culturelles. Dans la première partie du siècle, les artistes viennent en renfort d'un simple jeu d'influence conduit par les édiles locaux pour imposer des choix face à la centralité parisienne. Dans la période qui s'ouvre au début des années 50 et culmine dans les années 70, les artistes sont aux côtés des occitanistes, dans un mouvement de contestation contre Paris, et plus largement contre une tradition politique, esthétique et organisationnelle asphyxiante. C'est dans cette optique que les acteurs du mouvement occitan et les partisans de la contemporanéité esthétique orientent les échanges préférentiellement du côté Sud : Région niçoise, Languedoc-Roussillon, Provence et Catalogne. Plus tard, lorsque la décentralisation reprend l'idée d'un « grand Sud », elle l'étend sur un axe reliant l'Espagne à l'Italie, mais on assiste progressivement à un affaiblissement du credo identitaire. En effet, ainsi que nous le verrons plus

loin, la décentralisation, en étant finalement l'aboutissement de la montée en puissance des régions, se présente comme une réponse aux revendications régionalistes qu'elle désamorce[48]

Durant ces périodes successives, les artistes savent œuvrer collectivement pour peser sur une configuration donnée du jeu local. Présents par les manifestations ou les associations qu'ils créent en 1950, à la fin des années 1970, ainsi qu'au début des années 1980, ils adoptent des stratégies collectives, seules à même de rendre possible une quelconque action. Cette démarche collective est également à l'œuvre au début du siècle, lorsque les artistes proposent à la Ville leur action pour la décoration du Capitole, ou lorsque "les grands Parisiens de Toulouse" prêtent main-forte aux édiles locaux pour ce projet. Mais ces stratégies collectives durent peu, leur rayonnement est essentiellement local, et les artistes n'en sont pas toujours bénéficiaires.

Au début du siècle, les artistes ont su tirer parti de leur appartenance régionale puisqu'en appuyant les politiques, ils obtiennent en contrepartie les commandes et, plus largement, la reconnaissance et la considération de leurs concitoyens. C'est également le cas au début des années 80 où le dynamisme exceptionnel que connaît la vie artistique offre à la jeune génération des moyens efficaces d'intégration au milieu artistique et des opportunités multiples[49]. Mais entre les années 50 et 70, l'indifférence des pouvoirs publics use trois générations d'artistes parmi ceux engagés régionalement pour rénover la vie artistique[50]. En effet, à chaque décennie pendant cette période, de jeunes artistes s'impliquent dans la dynamisation de la vie artistique locale, mais l'absence d'écho rencontré décourage les énergies. Bien sûr, les artistes connaissent individuellement des parcours et des fortunes divers, mais l'existence d'un effet générationnel fort sur la visibilité des artistes et leur possibilité de travailler dans cette région montre à quel point leurs actions et leur mobilisation ont besoin pour se pérenniser de rencontrer un soutien politique, à quelque niveau que ce soit.

De ce point de vue, le manque actuel d'artistes de référence, c'est-à-dire d'artistes phares que l'on peut identifier à la région ou qui revendiquent ces liens, montre a contrario l'importance d'un soutien politique local. Alors que, pendant la première partie du siècle, la capitale régionale entretient des liens forts avec "ses" artistes partis sur Paris, dans la deuxième moitié, il n'y a rien de tel. La région ne semble pas vouloir rappeler les artistes issus de la région pour les impliquer dans la vie artistique locale, qu'il s'agisse de leur confier la dynamisation de l'École des Beaux-Arts, ou de commandes[51] pour la ville et, dans le même ordre d'idées, les artistes inscrits dans de nouvelles formes d'expressions ne font pas l'objet d'achats par le musée, et même ceux dont la reconnaissance est établie ailleurs ne trouvent pas forcément un écho sur leur terre d'origine. Ainsi, la région et particulièrement la capitale régionale ont mis du temps à les reconnaître comme faisant partie du "patrimoine" local : en effet, si des oeuvres de ces artistes -Marfaing, Bissières, Soulages, par exemple- ont bien été acquises par les Augustins, ces acquisitions ont toujours été très tardives. Dans ces conditions, l'on ne peut s'étonner que ces artistes ou d'autres encore, auxquels on pourrait ajouter Bustamante pour la jeune génération, ne semblent pas manifester d'attaches particulières avec la région[52], encore moins un sentiment d'appartenance à une quelconque communauté artistique ou culturelle.

Dans ce pas de deux entre arts plastiques et région toulousaine, les artistes débute souvent la danse, mais ils la mènent rarement de façon durable. Son rythme, rapide ou lent, échappe aux

artistes : il est imposé par les édiles avant qu'une nouvelle catégorie d'acteurs - les médiateurs culturels - ne supplante celle des artistes face aux politiques locaux.

De fait, toutes les périodes où l'on observe un relatif dynamisme de la vie artistique locale s'inscrivent dans un contexte qui dépasse largement les frontières régionales. Il en est ainsi des réalisations artistiques au début du siècle qui ont pour toile de fond le remodelage des grandes villes, de la période d'après-guerre dont l'ouverture est rendue possible en grande partie par une presse désormais accessible, de la revendication par les régions de leur place dans la création artistique, et, plus tard, de la décentralisation comme maillage institutionnel destiné à promouvoir l'art contemporain auprès d'un public plus large. Dans un domaine différent, ce constat rejoint celui de M. Grossetti[53]. Analysant les conditions de mise en place du système scientifique local, il montre que les évolutions du système d'action local - "entendu comme ensemble d'acteurs individuels ou collectifs structuré par des enjeux communs et une histoire spécifique se coulent pour l'essentiel dans les phases de stabilité ou de rupture du système national ”.

B - Les avatars du discours identitaire

Parmi les différents facteurs qui expliquent les raisons pour lesquelles les stratégies collectives ont été si peu porteuses pour les artistes, se trouve certainement la difficulté à donner une forme proprement plastique à l'idée d'identité culturelle et ce n'est pas un hasard si, à l'image du Félibrige, le fer de lance des combats pour l'identité culturelle se trouve être la littérature. Dans le domaine des arts plastiques, l'existence d'une École -au sens de courant artistique- est une des formes que l'identité culturelle peut revêtir pour se rendre visible et l'histoire de Midi-Pyrénées est émaillée de ces tentatives dont le succès est faible.

Nous avons vu apparaître au début du siècle une "Ecole de Toulouse"[54]. Dans leur action pour faire fléchir le pouvoir central et afin de légitimer leurs choix artistiques, les acteurs -hommes politiques mais aussi des artistes- se sont évertués à trouver les signes d'une filiation plastique entre cette période de rayonnement et la charnière du 20^{ème} siècle, se référant au XVII^e siècle qui connut l'apogée de la peinture toulousaine. Cette idée, si elle participe à imposer les choix toulousains contre Paris, connaîtra une fortune purement locale.

Après la Libération, c'est à deux tentatives concurrentes pour asseoir et structurer le réveil régional que l'on assiste. A la fin des années 1950, C.P. Bru, le premier, dessine l'idée d'une "École de Castres", ou "Ecole castraise d'art abstrait" dont le peintre Enjalbert serait l'inspirateur. Il s'appuie sur l'idée qu'il existe, non seulement un maître reconnu de tous, mais également une adhésion unanime à des propositions théoriques communes. De son côté, H. Lhong parle en 1964[55] d'une "École de Toulouse", composée de jeunes artistes " unis par la camaraderie", Ecole qui serait née dans les années 1950, et dont la manifestation "Présence 1" donne l'impulsion[56]. Aucune de ces deux tentatives ne parviendra à s'imposer.

Dans les deux dernières décennies, l'occitaniste F. Castan[57] et le peintre, médiateur culturel et critique B. Meyer-Himhof, renouvellent l'entreprise, en l'élargissant chacun de façon différente.

F. Castan, ardent défenseur d'une unité qui, à son avis, reste largement à théoriser, regroupe sous le terme Hyperabstraction, "une cinquantaine de peintres et de sculpteurs appartenant généralement à la région" et propose une possible solution "au problème laissé en suspens par l'abstraction des années 50". Dans son essai de genèse, F. Castan convoque des artistes reconnus issus de la région :

Bissière, Soulages et Marfaing.

De son côté, B. Meyer-Himhoff[58] réaffirme au début des années 1980 l'existence de racines communes : tout en refusant la clôture qui accompagne l'idée d'une identité culturelle spécifique, il cherche à établir un lien entre les principaux acteurs du renouvellement de la vie artistique depuis la Libération. Dans sa volonté d'assembler les différentes pièces de ce patchwork identitaire, il écrit : "Il ne s'agit nullement de dégager les éléments d'une école régionale puisque, dans leur cohérence, les pratiques et les théories picturales dépassent les limites de la région et sont confrontées à un mouvement d'idées générales à l'échelle du monde artistique contemporain ; mais peut-être d'entreprendre une enquête sur les sources de l'art vivant dans une région qui depuis quelques mois se transforme avantageusement".

Qu'elles soient baptisées "Ecoles" ou non, ces diverses tentatives seront reprises de façon sporadique au niveau régional et connaîtront un succès très limité. Pourtant, le discours d'une identité particulière subsiste avec des déclinaisons diverses. Dans sa version contemporaine, l'identité est désormais délayée dans l'existence d'un Grand Sud dont le dynamisme artistique est devenu visible, idée qui est reprise par les institutions elles-mêmes. Avec l'ouverture que la décentralisation amplifie, le combat régionaliste perd sa cible favorite : l'état centralisateur. Le problème de l'identité s'atténue et se déplace.

C'est ainsi que P. Manuel souligne le déséquilibre des relations de Midi-Pyrénées avec le reste de l'axe du Grand Sud[59] : "Derrière des choix esthétiques commandés par une forme d'homogénéité et une relation à l'actualité européenne, l'enjeu véritable est l'affrontement politique et économique de la région avec, d'une part la Catalogne -qui est quasiment un état et assure une politique culturelle nationale- et d'autre part Milan, une des villes dont le dynamisme économique et idéologique, par ses galeries et ses revues, est le plus fort en Europe. Ce type d'échange, les économistes du tiers-monde l'appellent *échange inégal*".

D'une façon générale, passé l'enthousiasme des premières années de la décentralisation, les discours font état de la situation défavorable dont la région n'arrive pas à s'extraire ; mais, dans le même temps, il n'échappe pas aux acteurs du monde de l'art régional que le credo identitaire rencontre des difficultés lorsqu'on cherche à le conjuguer avec contemporanéité.

L'entretien donné par M. Bellit[60] à *Axe Sud* [61] en donne l'illustration, constatant la nécessité pour l'identité culturelle de se battre, d'une part, sur le front intérieur[62] contre la tentation toujours présente d'enfermement ou de "pseudo-réactivation du passé", et, d'autre part, sur le front extérieur, puisqu'il faut désormais travailler à ancrer la région dans l'international[63] .

Les avatars que connaît ce discours durant le 20e révèlent, d'une part la ressource qu'il peut représenter pour les artistes à certaines périodes de l'histoire, mais également les dangers et les limites d'une telle construction. Alors que pendant la première partie du siècle, le discours identitaire justifie la fermeture et l'isolement de la région sur elle-même, dans les années 50 jusqu'à 70, les activistes occitans et les plus en pointe des artistes plasticiens vivant en région changent de posture et œuvrent, avec des intensités variables, au nom de l'ouverture et du brassage. Mais dans

ce mouvement, à mesure que les énergies des artistes et des amateurs s'épuisent à essayer de promouvoir un art vivant et en prise avec les problématiques de l'époque[64], le credo d'une spécificité culturelle se délaye au point finalement de se perdre dans un Sud trop grand. Cet affaiblissement est particulièrement clair pour les arts plastiques : il leur est moins évident de revendiquer une expression esthétique spécifique, contrairement à d'autres formes d'expressions, telles que la littérature ou la musique, qui s'appuient directement sur la langue. En changeant de domaine artistique, le discours occitan perd une partie de son assise ; en changeant de registre - de la protection d'une spécificité à l'ouverture vers le contemporain - le discours identitaire se fait plus ténu. C'est à ce moment-là d'ailleurs que s'opère clairement le passage de la question identitaire à la question du retard culturel.

En quelques décennies, donc, on assiste à un renversement paradoxal : alors que les arguments identitaires avaient servi de ferment à une vie artistique re-dynamisée, ils vont être progressivement renvoyés au statut d'oripeaux tout juste bons à habiller la thèse du retard culturel.

C - Le « retard » comme identité régionale ?

La chronologie fait apparaître entre les deux grandes périodes de la vie artistique en Midi-Pyrénées -celle de la traditionalité qui décline à partir des années 60 et celle de la contemporanéité qui s'impose dans les années 80- un certain nombre de traits récurrents qui peuvent se résumer par un terme présent dans les discours : le retard. Ce terme renvoie à plusieurs composantes souvent amalgamées : retard structurel qui est aujourd'hui rattrapé[65], et retard dans le dynamisme créatif ou dans la visibilité de ce dynamisme créatif, cela dépend du point de vue adopté.

Ce retard est-il une spécificité de Midi-Pyrénées ? Quels arguments peut-on trouver chez les acteurs pour alimenter cette thèse ou s'en défendre ? Pour la première partie du siècle, si l'on se range à l'avis de L. Rivet-Barlangue, il existe un retard qui persiste au moins jusqu'en 1939[66]. Pour la seconde moitié du siècle, les éléments dont nous disposons appellent une lecture moins nette.

Les témoignages que nous avons recueillis insistent tous sur le dynamisme que connaît la région après la Libération et sur le fait que les recherches engagées par les peintres de la région sont en prise avec les problématiques artistiques du moment. On peut, bien sûr, s'interroger lorsque l'on sait que ce qui occupe les esprits régionaux à cette époque est le débat abstraction/figuration et on peut voir dans ces peintres abstraits régionaux des années 50 des "suiveurs", ainsi que les qualifie R. Moulin[67].

Pourtant, la réalité est plus nuancée et il n'est pas sûr qu'ailleurs la situation soit très différente.

Ainsi pour G. Monnier[68], dans l'après-guerre les initiatives[69] au niveau national en direction de la modernité demeurent limitées et la reconnaissance des artistes modernes[70], au premier rang desquels Picasso[71],[72], serait une sorte de "dette morale" envers des artistes qui ont manifesté une "opposition culturelle à l'occupant". Mais, selon l'auteur, la France n'est pas pour autant sortie de l'indifférence et de la pesanteur antérieures. Au cours de cette même période, en province, une seule exposition est remarquable par l'audace des choix proposés : elle se déroule en Avignon en

1947. Et la timidité de l'ouverture est, selon toute vraisemblance, commune à l'ensemble des provinces de France, tant il semble qu'à Paris même, celle-ci soit limitée.

Comment la situation a-t-elle évolué à la fin du siècle, ou plus exactement, quelle perception les acteurs en ont-ils ? En l'absence de toutes données permettant de situer Toulouse, et plus largement Midi-Pyrénées par rapport à d'autres zones, nous examinerons cette question à travers la façon dont la presse nationale spécialisée rend compte, à deux périodes clefs, de cette situation régionale.

Dans les années 70, le réveil provincial occasionne deux dossiers consacrés à la province, signés par J. Lepage : *Art Vivant* en 1972 et *Opus* en 1974. Leur lecture indique que la région, à travers sa capitale, elle reste en deçà du bouillonnement que semblent connaître d'autres régions.

J. Lepage situe les prémices de la poussée des régions à la fin des années 1950 avec le Nouveau Réalisme niçois, sa diffusion en direction de la Loire à partir du milieu des années 1960 et, s'appuyant sur la voie ouverte par Support-Surface, son extension, le long de la Méditerranée en 1970. Entre 1969 et 1970 le mouvement a fait tache d'huile : Lyon, Nice, Limoges, Tours, Montpellier, Limoges, Perpignan, Grenoble organisent une succession de manifestations importantes qui investissent de préférence les espaces urbains. Viendront ensuite Montpellier, Limoges, Perpignan, Grenoble. Entre 1971 et 1972, s'ajoutent au mouvement Aix-en-Provence, Toulouse et St Etienne.

Les témoignages de protagonistes que nous avons recueillis présentent pour leur part l'action toulousaine comme étant à la pointe de cette volonté de création d'échange sur un axe sud, alors que selon l'analyse fournie par *Art Vivant* et *Opus*, le mouvement était déjà bien entamé partout. La divergence d'appréciation du dynamisme régional nous inspire la réflexion suivante : ces numéros spéciaux consacrés à la vie artistique en région ne peuvent avoir été réalisés que par le biais de réseaux personnels qui se tissent et permettent à l'information de circuler. L'on peut en déduire que, si la vie artistique a été plus intense que ne le laissent supposer les informations dont nous disposons, la région a manqué de relais sur l'extérieur pendant la première vague du mouvement provincial, relais dont ont manifestement bénéficié Limoges et Tours, deux villes pourtant plus petites et ne disposant pas plus que Toulouse d'une situation géographique favorable.

Dans les années 90, si l'on se réfère à l'opération organisée par la revue *Eighty* en 1990, "Créateurs à suivre", présentant une sélection d'artistes par régions, la situation semble avoir peu évolué. Le « retard » que certains acteurs voient comme une caractéristique permanente de Midi-Pyrénées, est aussi celui d'autres régions. Dans ce numéro spécial, chaque jury régional, composé de deux

membres, introduit la sélection d'artistes par un texte faisant le point sur les circuits de diffusion et plus largement sur la situation des arts plastiques de la région représentée. Il est évident que ces présentations n'engagent que leurs auteurs, mais il reste que chaque texte est une indication du "satisfecit" de personnes par ailleurs impliquées à divers titres dans la promotion de l'art contemporain et reconnues comme telles dans le cadre de cette opération.

Si l'on classe les textes en fonction du degré de satisfaction exprimé par les membres du jury, on trouve dans les résolutions "plus", par ordre alphabétique, : Alsace, Auvergne, Bourgogne, Champagne-Ardenne, Limousin, Pays de Loire, Poitou-Charentes, Provence-Alpes-Côte d'Azur, Rhône-Alpes, Franche-Comté. Et pour les résolutions moins : Bretagne, Centre, Corse, Midi-Pyrénées, Haute-Normandie, Picardie.

Pour Midi-Pyrénées, le jury[73] met l'accent sur l'indifférence des politiques locaux : "la grande affaire (des peintres de la région) est d'abord de survivre. Sans guère de lieux pour exposer, la mort les menace. L'école des Beaux-Arts -quelle qu'elle ait été ou quelle que soit sa valeur intrinsèque - est le foyer quasi unique de la jeune génération (...) un des problèmes majeurs est l'isolement (...) la quasi-permanente frustration". Indifférence qui a pour conséquence l'indispensable énergie que nécessite "le pari de créer dans cette région", et cela depuis des générations, en dépit du fait que les "artistes résistent et en grand nombre (...) farouchement indépendants, voire rebelles". Il y a donc pour les auteurs, une filiation entre ces jeunes artistes des années 80 et leurs aînés, mais s'ils concèdent qu'on peut éventuellement en chercher l'origine dans la coloration particulière qui trouverait son origine dans des racines communes, le jury de "Créateurs à suivre" insiste surtout sur le retard et l'environnement peu favorable comme lot commun à tous les artistes de Midi-Pyrénées depuis des générations.

On pourrait multiplier les témoignages et les écrits qui reprennent de façon récurrente la question du retard comme caractéristique de la région et de sa capitale. Cette idée, sans toutefois faire l'unanimité, est assez largement partagée par les diverses catégories d'acteurs du monde de l'art. L'affrontement a véritablement lieu autour de la question de la nature de ce retard, certains arguant qu'il relève d'un manque de dynamisme créatif, d'autres d'une difficulté à rendre visible ce dynamisme créatif. Et s'agissant de cette dernière interprétation, les acteurs, et particulièrement les artistes, disposent en effet d'une multitude d'exemples concrets illustrant la profonde indifférence[74] de la région et de sa capitale envers les arts plastiques en général et les plasticiens régionaux contemporains en particulier. Ils attribuent également ce manque de visibilité à la domination dont ils estiment victimes les créateurs du secteur avancé en Midi-Pyrénées, rejoignant ainsi les analyses produites par un pan de la sociologie.

B. Poche en analysant le milieu lyonnais[75] ne dit pas autre chose en 1990 à propos d'une région pourtant reconnue pour son dynamisme : " Un art qui affiche désormais une origine visible est actuellement considéré comme un art de seconde zone... on se trouve alors devant le constat que les créateurs actuels sont condamnés au destin des postimpressionnistes lyonnais des années 1950, c'est-à-dire l'oubli"[76]. Dans un contexte où les références plastiques sont celles d'un art international, donc dé-localisé, la revendication d'une origine géographique et donc d'une identité culturelle, pour un artiste ou pour un groupe, est suspecte de provincialisme. Comme l'a montré E. Castelnovo[77], le paradigme dominant "mesure" les qualités d'une production à l'aune de ses propres critères ; il impose avec lui les artistes qui occupent alors le devant de la scène, accentuant les difficultés des producteurs locaux à se faire une place dans un mode d'expression dominant, qu'il soit central ou international. A Lyon, dit encore B. Poche, « On n'expose pas les *Lyonnais* ou on expose sous ce titre ceux qui sont partis ; ou alors on les expose bien, mais en faisant remarquer que ce sont des peintres locaux. Aussi, on les isole ! En les isolant, on les met en demeure de choisir

entre s'en aller, ou accepter de devenir un artiste régionaliste ». A ce titre, les artistes de Midi-Pyrénées connaissent les mêmes difficultés que ceux d'autres régions ; de fait, nous avons vu que les revendications régionalistes sont particulièrement fortes dans les périodes d'affrontement entre une logique locale et une logique nationale et, dans ces moments, on assiste à la réactivation d'une identité culturelle. Ces crispations sur l'identité sont aussi le résultat d'une rébellion contre la difficulté d'échapper à cet enfermement auquel les contraint souvent une vie en province que P. Bourdieu analyse bien : " (...) si la région n'existait pas comme espace stigmatisé, comme province, elle n'aurait pas à revendiquer son existence"[\[78\]](#).

CONCLUSION

À l'issue de cette présentation des différents temps forts de l'histoire artistique locale et des éléments récurrents qui les lient entre eux, quels enseignements peut-on tirer des relations entre art et territoire en Midi-Pyrénées et, plus précisément, à quelles conditions le credo identitaire peut-il représenter une ressource pour les artistes ?

Dans le domaine des arts plastiques[79], il apparaît clairement que ces relations sont déséquilibrées et, tendancielle, en défaveur de l'art. Et s'il est arrivé que les arts plastiques servent de faire-valoir au territoire, il s'avère que l'inverse est moins vrai. Le déficit d'image dont souffre la région est réel[80], ainsi qu'en atteste la thèse du retard culturel, que celle-ci soit fondée ou non. Le territoire de Midi-Pyrénées n'est pas pour les artistes plasticiens une ressource, au sens d'élément positif dont ils pourraient se prévaloir collectivement ou individuellement et cela peut contribuer à expliquer pourquoi, depuis des générations, ils oscillent entre le départ de la région ou la revendication identitaire[81].

Le parcours historique que nous avons proposé nous a permis de montrer que le discours identitaire peut être un ferment de l'action collective, mais tout aussi bien un alibi à l'immobilisme. Entre les différentes périodes que nous avons évoquées, nous avons pointé deux constantes de cette relation entre les arts plastiques et le territoire de Midi-Pyrénées : l'indifférence d'une région envers ses créateurs et la difficulté (l'impossibilité ?) des acteurs du segment avancé de l'art local à établir un lien entre des productions censées posséder une coloration spécifique. Ces deux éléments se répondent mutuellement et jouent dans l'absence d'attention des médiateurs nationaux et internationaux envers une région cataloguée comme muette[82]. En effet, avec un tel déficit d'image dans le domaine des arts plastiques, comment les spécialistes de l'art contemporain pourraient-ils attendre de Midi-Pyrénées des artistes exceptionnels ? Comment pourraient-ils susciter, par leurs encouragements ou leur attention, le développement de nouveaux talents ? A une tout autre échelle, celle du monde de l'art contemporain international, ce processus est semblable à celui qui assure l'omniprésence de certains états sur la scène internationale. A. Quemin souligne en effet la pesanteur de l'histoire en matière de perception de la valeur artistique[83]. Il montre également que l'origine géographique des artistes – plus précisément leur nationalité- est intégrée par les experts comme un critère de valeur dans les évaluations esthétiques des œuvres[84].

La thématique identitaire telle qu'elle est déclinée aux différents moments de l'histoire est une des

formes que peut prendre l'action des artistes et des passionnés pour fédérer les énergies et provoquer le mouvement, mais l'insuccès de ces tentatives montrent que la quête d'identité artistique reste à l'état d'ébauche si elle ne rencontre pas l'attention des autres acteurs locaux.

Sur une scène extérieure, la thématique identitaire est également une réponse à une domination ressentie et dont le niveau d'imputation est variable. Ainsi, on retrouve le credo identitaire mobilisé, tantôt pour dénoncer la centralité parisienne, tantôt pour exprimer leur défiance envers un «axe sud» jugé trop englobant, tantôt encore contre une internationalisation ou une globalisation aliénante. Selon les scènes où s'élaborent les discours et où se situent les acteurs, l'identité défendue est une identité française, une identité spécifique au «Grand sud», ou encore au Sud-Ouest, une identité occitane, à moins qu'il ne s'agisse d'une identité plus spécifiquement toulousaine. Dans cet exercice qui consiste à articuler un «ici » avec un « ailleurs » tantôt national, tantôt international, la notion de « local » est à géométrie variable[85]. L'internationalisation, la mondialisation, ont donné, non seulement de nouveaux terrains de jeu aux participants du monde de l'art, mais également de nouveaux espaces aux arguments identitaires.

Comment ce credo peut-il se décliner autrement que sur un mode défensif ? Et compte tenu de leur logique respective, comment contemporanéité et particularismes locaux peuvent-ils s'articuler ?

La contemporanéité est internationale, à l'image des *académies informelles* qui l'évalue[86] et cette internationalité représente la principale caractéristique de l'art contemporain[87] puisque « la validation par l'espace, par l'éloignement géographique, a désormais remplacé la validation par le temps qui caractérise l'art ancien »[88]. L'extension spatiale suppose une circulation, non seulement des idées et des œuvres mais également des hommes, qu'ils soient artistes, médiateurs ou experts. Elle produit une tendance à l'homogénéisation des critères d'appréciation des œuvres, de sorte que les expressions artistiques contemporaines n'ont finalement que très peu à voir avec une implantation locale quelconque. Et, comme le souligne justement G. Bellavance[89] dans son analyse du contexte québécois, toute l'ambiguïté des artistes contemporains locaux est de «revendiquer simultanément l'internationalisme et le cosmopolitisme de leur régionalisme» .

La vogue du multiculturalisme, la mise à l'honneur d'expressions artistiques considérées jusqu'à une période récente comme exotiques, pourraient faire croire à un effacement des frontières et à une prise en compte des productions artistiques indépendamment de leur origine géographique. La récente étude d'A. Quemin montre qu'il n'en est rien et que l'arrivée des pays périphériques dans le concert international n'a sur le fond rien changé à la prééminence anglo-saxonne .

Cette domination, réelle, n'est pas perçue comme telle par les acteurs qui font le monde de l'art international, en raison même de la réticularité inscrite dans la contemporanéité. En effet, et qu'il s'agisse du monde de l'art contemporain à une échelle régionale ou à une échelle internationale, les échanges quotidiens des participants au monde de l'art, les collaborations, les stratégies de réassurance même, se font sur la base effective d'affinités à la fois esthétiques et relationnelles qui construisent, de maillon en maillon, un ensemble de réseaux. Cette réticularité est inscrite dans la contemporanéité pour une autre raison : l'étroitesse de l'audience des diverses formes d'expressions qui sont rattachées à la contemporanéité rend nécessaire la multiplication de réseaux interconnectés et internationaux.

Même si, dans un contexte global de mondialisation des échanges, ces réseaux se ramifient et diffusent toujours plus largement les influences déjà dominantes[90] l'art contemporain est, du point de vue de son organisation, moins territorial que rhizomatique[91]. Ainsi, l'art contemporain a bien un territoire, mais il est international et réticulaire et son ancrage est moins géographique qu'affinitaire.

Les caractéristiques de la contemporanéité sont à comprendre dans un mouvement plus ample et ancien qui, parallèlement à l'évolution des moyens de communication, tend à substituer aux communautés fondées sur le partage d'un espace et d'une histoire, des communautés fondées sur le partage d'intérêts[92]. En changeant les modalités par lesquelles les groupes peuvent désormais se constituer en réseaux, les technologies de l'information et de la communication favorisent, au moins potentiellement, la capacité des défenseurs des particularismes locaux à se mobiliser en divers points du monde, comme en atteste l'audience grandissante des «anti-mondialisation». Ainsi, et de façon spéculative, on avancera l'idée suivante : dans ce contexte de mondialisation des échanges et de protestation contre cette mondialisation, la vogue multiculturaliste, conjugué avec l'affirmation progressive des pays périphériques pourrait alors donner un nouveau souffle aux expressions identitaires locales et dessiner l'émergence d'un monde de l'art trouvant à s'organiser dans d'autres espaces que celui occupé par l'art contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

Régions et régionalisme en France du XVIII^e siècle à nos jours, Actes publiés par Christian Gras et Georges Livet, PUF, 1977.

Martine Azam, *Parcours d'artistes ou le talent en questions. La reconnaissance et l'artiste en Midi-Pyrénées*, Thèse de Sociologie, Université Toulouse Le Mirail, 1998.

Guy Bellavance, sld, *Monde et réseaux de l'art. Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Ed. Liber, Montréal, 2000

Pierre Bourdieu, "L'Identité et la représentation. Eléments pour une réflexion critique sur l'idée de région", ARSS, Novembre 1980, n° 35.

Enrico Castelnuovo et Carlo Ginsburg, "Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien", ARSS, Novembre 1980, n° 35.

Michel Grossetti., "Université et territoire- Un système local d'enseignement supérieur, Toulouse et Midi-Pyrénées", (s.l.d.) M. Grossetti, Presse universitaire du Mirail, Toulouse, 1994,

Elisabeth Labatut *Le FRAC Midi-Pyrénées, un exemple de la problématique Paris-Province*, Mémoire de DESS, 1991.

Robert Lafont, *La revendication occitane*, Ed. Flammarion, Collection Histoire vivante, 1974.

Pierre Lagarde, *Clefs pour la régionalisation*, Ed. Seghers, Collection Clefs, Paris, 1977.

Luce Rivet-Barlangue, *La vie artistique à Toulouse de 1888 à 1939*, Thèse d'Histoire de l'Art, Université de Toulouse Le Mirail, 1989.

Raymonde Moulin, *L'artiste, L'institution, le marché*, Ed. Flammarion, Paris, 1992.

Claude Mollard, "L'art dans toutes ses régions-Arts plastiques en France", Autrement, 1986

Gérard Monnier, *Des beaux-arts aux arts plastiques. Une histoire sociale de l'art*, Editions de la Manufacture, 1986.

Bernard Poche "Tout art est local", Ed. L'Harmattan, Paris, 1992.

Alain Quemin, Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain, Rapport au Ministère des Affaires Etrangères, DGCID, Juin 2001.

-
- [1] Ainsi que le montre R. Moulin, notamment dans son ouvrage « L'artiste, l'institution, le marché », Paris, Flammarion, 1992.
- [2] Cette interprétation se trouve corroborée par les récentes analyses d'Alain Quemin, « Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain », DGCID, Série Rapports d'étude, Ministère des Affaires Etrangères, Juin 2001.
- [3] Pierre Lagarde, *Clefs pour la régionalisation*, Ed. Seghers, Collection Clefs, Paris, 1977, p. 76.
- [4] Ce mouvement est général en France et sur l'ensemble du territoire fleurissent des opérations d'embellissement et de réaménagement des villes.
- [5] Luce Rivet-Barlangue, *La vie artistique à Toulouse de 1888 à 1939*, Thèse d'Histoire de l'Art, Université de Toulouse Le Mirail, 1989.
- [6] La pression que la cité exerce pour imposer ses choix s'exprime particulièrement lors du voyage du président Carnot en 1891 dont le programme comprend la visite de l'École des Beaux-Arts de Toulouse, sous la houlette de J. Jaurès : présents à cette occasion, autour des hommes politiques et des acteurs économiques, les artistes issus des Beaux-Arts de Toulouse dont L. Falguière, J.-P. Laurens, H. Martin pour ne citer que les plus éminents
- [7] Précisément entre 1888 et 1894.
- [8] Il s'agit de peintres originaires de la région et ayant atteint un renom national : J.P. Laurens, H. Martin, B. Constant, Debat-Ponsan, Falguière, Marqueste...
- [9] Ces artistes expatriés forment un réseau de soutien et d'entraide qui accueille de plus jeunes : en effet, beaucoup d'artistes de la génération de 1860 à leur arrivée dans la capitale deviennent des élèves d'artistes issus de la région qui les soutient. En début de carrière, ils se regroupent pour partager des ateliers, ou encore collaborent pour certaines commandes, se rencontrent fréquemment au sein d'associations, dont le comité des "Cadets de Gascogne" émanera.
- [10] Entre 1920 et 1939, sur les trente expositions organisées par la Société des Méridionaux, trois seulement concernent des artistes extérieurs à la région.
- [11] C'est le cas notamment de Henri Matisse, Jacques Villon, d'Hans Bellmer ou de Léon Zack et d'Ossip Zadkine.
- [12] En 1946 seront exposées des toiles de Bonnard, Matisse, Rouault, Léger, Villon, Braque, Delaunay appartenant au MNAM, ainsi que des œuvres de surréalistes : Dali, Tanguy et Magritte.
- [13] C'est le cas des trois salons créés à cette période : le Salon *Art Nouveau* ; le Salon *Art présent* et le Salon *Rencontres d'art*.
- [14] Au plan national s'amorce un virage déterminant avec, en 1959, la création du premier ministère des Affaires Culturelles confié à André Malraux. Alors que, jusqu'à la libération, l'Etat et avec lui les collectivités locales se sont contentés de suivre de loin ce secteur, les mesures prises annoncent une attention nouvelle envers les arts plastiques dont on perçoit déjà les prémices avec la mise en place du 1% répondant au souci d'une intégration de la production artistique dans les programmes de bâtiments.
- [15] Entre 1950 et 1960, le premier est rédacteur en chef de la *Revue d'Occ*, le second est rédacteur des *Annales de l'Institut d'Etudes Occitanes*.
- [16] Robert Lafont, *La revendication occitane*, Edition Flammarion, Collection Histoire vivante, 1974
- [17] cité par R. Lafont, op. cit. p. 259.
- [18] R. Lafont, op. cit p. 307.
- [19] En 1962, J. Lepage contribue à créer le Festival des Arts Plastiques à Antibes.
- [20] J. Lepage, *Opus International*, juin-juillet 1974, n° 51.
- [21] Avec, par exemple, la création de structures d'exposition. : deux sont orientées vers la diffusion de l'art international - l'Abbaye de Beaulieu dans le Nord du Tarn-et-Garonne et le Parvis à Tarbes – et un vers la promotion de la création régionale – l'ENAC.
- [22] Animateurs du Salon *Art Nouveau* de Montauban dans les années 50/60.
- [23] Le choix de ce relais de poste ne doit rien initialement aux événements qui ont rendu le plateau du Larzac célèbre. Mais lorsque, entre 1972 et 1974, les luttes contre l'armée culminent, l'afflux de visiteurs viendra asséoir une situation qui au départ pouvait être considérée comme un handicap.

[24] Avec la fin des luttes du Larzac, les visiteurs reflueront : les ventes d'artisanat qui assuraient le financement de *La Mostra* baissent. Le ministère de la culture attribuera des subventions jusqu'en 1984. À partir de cette date, un nouveau conseiller régional aux Arts plastiques entre en fonction, les subventions s'arrêtent.

[25] P. Lagarde, Op. cit. p. 12.

[26] Même si, comme le souligne R. Moulin dans *L'artiste, L'institution, le marché*, le souci de conduire le local vers une plus grande maîtrise de la diffusion en matière culturelle était déjà perceptible à travers la mise en place des Maisons de la culture à partir des années 60 puis des chartes culturelles en 1974.

[27] A la fois par une diffusion nationale et par les collaborations. Ainsi, parmi l'ensemble des correspondants d'*Axe Sud*, on retrouve notamment J. Lepage, qui oeuvre dans *Chronique de l'art vivant* et dans *Opus*, comme nous l'avons vu précédemment, et des correspondants à l'étranger : Barcelone, Italie, et New-York dont le correspondant est O. Mosset -artiste faisant partie du groupe BMPT-.

[28] C'est le cas notamment de Philippe Hortal, (1960-1999).

[29] Nous renvoyons pour cela au Chapitre 2, Deuxième partie de M. Azam, *Parcours d'artistes ou le talent en questions. La reconnaissance et l'artiste en Midi-Pyrénées*, Thèse de Sociologie, Université Toulouse Le Mirail, 1998.

[30] R. Moulin, op.cit, p. 97

[31] R. Moulin, op. cit., p. 136 à 144.

[32] " Avant la régionalisation, une quinzaine de personnes décidaient des achats publics en matière d'art contemporain ; avec la régionalisation, c'est, en vingt-deux lieux différents, environ deux cent cinquante personnes qui participent à la décision ", R. Moulin, op. cit., p. 136 à 144.

[33] Qui se concrétise par l'invitation de personnalités étrangères dans le comité d'acquisition, par des expositions communes avec les FRAC Languedoc-Roussillon et Aquitaine, par l'attribution de bourses pour des séjours d'artistes en Espagne et en Italie notamment, par des subventions pour la participation à des foires internationales dans ces mêmes pays.

[34] M. Battle -directeur de publication d'*Axe Sud*-, G. Bonnefoi -directrice de l'Abbaye de Beaulieu- F. Castan -fondateur de *La Mostra Del Larzac*-, P. Manuel -critique d'art pour *Pictura Edelweiss* et *Axe Sud* entre autres.

[35] Dans un souci de permettre la compréhension des problématiques actuelles en art, le conseiller artistique régional envisage de consacrer une partie importante du budget à une ligne "repère", c'est-à-dire d'effectuer en priorité des acquisitions d'oeuvres ou d'artistes....qui ne peuvent être contestés du point de vue de leur pertinence et de leur importance, et qui évitent le problème du "sous-produit" " propos attribué à J.M. Ferrari, par Elisabeth Labatut *Le FRAC Midi-Pyrénées, un exemple de la problématique Paris-Provence*, Mémoire de DESS, 1991, p 47.

[36] C'est le cas de P. Manuel, de M. Battle, et de G. Bonnefoi. F. Castan sera écarté du comité suivant.

[37] Composé de 12 membres initialement, le comité comptera 7 après le départ de F. Castan, et finalement 5 en 1990.

[38] Le comité d'acquisition comportait dans les premières années deux personnalités étrangères –une personnalité espagnole et une personnalité italienne-. De 1987 à 1989, les deux invités extérieurs viennent de régions voisines –Aquitaine et Languedoc-Roussillon-. A partir de 1990, le comité ne comportent plus de personnalités invités et se compose de 5 membres : le directeur du FRAC, le conseiller artistique régional, et trois représentants de lieux institutionnels Midi-Pyrénéens ».

[39] Ainsi qu'en témoigne cette phrase de G. Bonnefoi dénonçant "les acquisitions faites à certains plaisantins, tel que Ben, alors que l'on refuse d'acquérir une sculpture d'une véritable artiste comme Odile Mir ».

[40] Ainsi que me l'a très justement fait remarquer A. Quemin.

[41] Actes des troisièmes Rencontres Nationales des FRAC, Lyon, 10 et 12 mai 1986

[42] Claude Mollard, "L'art dans toutes ses régions-Arts plastiques en France", Autrement, 1986. Le créateur des FRAC disait d'eux qu'ils étaient chargés de "stimuler la création et (d') aider les artistes à vivre (...). Si dans nos achats des oeuvres passent à la postérité, ce sera une plus-value de la mission FRAC qui est de faire vivre les artistes correctement et de mettre le public en contact avec l'art contemporain (...) l'enrichissement du patrimoine n'est pas notre finalité."

[43] Il s'agit de Dominique Bozo qui succède à Claude Mollard en 1986.

[44] C'est par exemple le cas de la programmation du Centre Régional d'Art Contemporain qui fut implanté sur la commune de Labège ; c'est également le cas de la programmation de l'actuel Musée d'art moderne et contemporain de Toulouse, appelé Musée des Abattoirs. La logique des galeries privées défendant l'art contemporain n'est pas très éloignée de celle des institutions locales : leurs contraintes financières les amène présenter des artistes contemporains dont la réputation est assise, au moins au niveau national.

[45] *Le Félibrige* est un mouvement littéraire né au 19^{ème} siècle en Provence qui se caractérise par l'abondance particulière des écrivains et des publications, et la création d'institutions culturelles. Ce mouvement s'étend dans le couloir du Rhône et entre Béziers et Marseille. Il est animé par les poètes d'Arles et d'Avignon dont la figure de proue est l'écrivain Mistral. Ce dernier est à la tête de la défense de la langue provençale et plus largement du combat pour une reconnaissance occitane. *Le Félibrige* finit avec la mort de Mistral et la guerre en 1914.

[46] Robert Lafont, *La revendication occitane*, Editions Flammarion, Collection Histoire vivante, 1974. Selon lui, le Félibrige est composé "majoritairement d'hommes de droite attachés à un provincialisme désuet, de bourgeois libéraux privés de l'appui de leur classe, et d'hommes de gauche embarrassés de jacobinisme petit-bourgeois", p. 166.

[47] Ce slogan qui signifie « *nous voulons vivre au pays* », est également le nom donné au mouvement socialiste occitan qui naît en 1974 à Montpellier. A ce sujet, nous renvoyons à l'ouvrage de Pierre Lagarde, *Clefs pour la régionalisation*, Ed. Seghers, Collection Clefs, "Paris, 1977.

[48] Un signe de cet affaiblissement se trouve notamment dans l'indifférence, voire le rejet du discours identitaire, par la génération d'artistes qui entament leur parcours dans le début des années 80 : pris dans un tourbillon sans précédent, ils ne se reconnaissent pas dans le combat des leurs aînés.

[49] Il faut souligner que ces jeunes artistes récoltent, en partie, les fruits de l'implication des artistes de la génération précédente dans l'organisation du circuit associatif.

[50] A l'image de Marfaing, par exemple, on peut remarquer que n'en réchapperont finalement que les individualités qui choisissent le départ.

[51] A titre d'exemple, les embellissements liés au réaménagement de la place du Capitole ont été commandés à un artiste -Moretti- n'ayant aucun lien avec la région ; ou encore la statue monumentale commandée à Pistoletto, artiste italien, devant le conseil régional. Pour nuancer un peu, il convient d'ajouter que Soulages s'est vu confier la réalisation des vitraux de Conques, et que parmi les artistes retenus pour l'ornementation des stations de métro figurent trois artistes régionaux.

[52] Seul Chambas n'est pas dans ce cas.

[53] Michel Grossetti., "Université et territoire- Un système local d'enseignement supérieur, Toulouse et Midi-Pyrénées", (s.l.d.) M. Grossetti, Presse Universitaire du Mirail, Toulouse, 1994, p 213.

[54] L. Rivet-Barlangue, op. cit. p. 19.

[55] Dans le catalogue de l'exposition, "Peinture à Toulouse en 1964 ", il consacre un article à démontrer l'existence d'une *Ecole toulousaine de 1950*.

[56] S'efforçant de rendre visibles des "liens de parenté", l'auteur s'emploie à montrer la contemporanéité de ces jeunes artistes : "Par une sorte de synchronisme troublant beaucoup plus que par influence, ils participaient d'un *expressionnisme misérabiliste* qui s'imposait à Paris avec le lancement de Bernard Buffet, lequel venait de peindre ses toiles majeures. Ce synchronisme prouve bien que nous avançons à l'heure, à savoir que ces peintres se voulaient bien présents dans les problèmes de la peinture de l'époque".

[57] F. Castan., *La Mostra* n°22, 1987 et n°33/34, 1990.

[58] B. Meyer Himhoff Bertrand, *Pictura Edelweiss* n° 2, 1983, écrit dans un article, à propos de Ch.P. Bru "...peintre mais aussi théoricien qui a publié plusieurs ouvrages ...l'apport de J.C. Bru est, ici, largement reconnu. Il fut soit l'initiateur, soit le participant actif, de manifestations, groupes ou associations, depuis les années 1950 dans la région toulousaine, en compagnie du peintre J. Fauché, de H. Lhong, et à partir des années soixante du peintre M. Dulau et de F. Castan ; plus récemment (1975), C.P. Bru fut membre actif de Peinture Itération avec G. Boyer, C. de Cambiaire et R. Métivet.

[59] P. Manuel , *Pictura* n°5, 1984.

[60] Directeur du Parvis depuis 9 ans, il venait d'être nommé chargé de mission aux affaires culturelles de Midi-Pyrénées.

[61] *Axe sud*, n°4/5, 1982.

[62] En cause le processus de "déculturnation qui n'est pas simplement lié à l'exercice d'une répression qui naît du pouvoir central, il est aussi sécrété intérieurement par la réalité sociale elle-même..."

[63] "S'il n'y a pas en même temps que cet enracinement culturel, une activité qui dé-régionalise, c'est-à-dire qui fait de la région un moyen par lequel elle s'internationalise (...) on va à l'échec."

[64] Pour être complet, il faut préciser que cette tentation identitaire n'est pas seulement le fait des artistes ou personnes engagées dans le segment avancé de l'art régional. Elle est aussi le fait d'artistes ou de personnes qui, défendant une expression très traditionnelle, voient dans ce type de production l'affirmation d'une résistance à un art contemporain. Souvent, et avec plus ou moins de véhémence, le refus des "gens du ministère de la culture" ne s'apparente pas au refus de la centralité comme étouffoir de la

créativité régionale ; pour ces acteurs, il s'agit pas d'une opposition à "Paris" mais d'opposition à un art qui « dégénère » .

[65] M. Azam, op. cit. Première Partie, Chap. 3.

[66] L'auteur établit cette thèse en analysant, notamment et pour toute la première partie du siècle, la politique d'acquisitions des musées locaux , la politique des commandes publiques et la programmation des divers salons régionaux entre le début du 20^{ème} siècle et l'année 1939.

[67] En effet, ainsi que le fait remarquer R. Moulin (1992, p. 338), le débat abstraction/figuration semble, à Paris, largement dépassé puisque « (...) dans l'esthétique de la rupture et de la priorité qui définit la modernité (...) les suiveurs de l'abstraction des années 50 n'ont pas résisté au double choc du retour en force de la figuration et de la crise boursière dans la première moitié des années 60 ».

[68] G. Monnier, *Des beaux-arts aux arts plastiques. Une histoire sociale de l'art*, Editions de la Manufacture, 1986.

[69] 1947 voit l'ouverture du Musée National d'Art Moderne, signe d'un renouvellement de la politique d'acquisition de la Direction des Musées : le public peut désormais avoir accès à un ensemble d'œuvres qui s'étend de l'impressionisme à l'actualité de l'art moderne.

[70] Avec notamment l'entrée dans les collections nationales d'œuvres de H. Matisse, Bonnard, Braque, Rouault, J.Gris, F. Léger.

[71] Auquel une salle entière est consacrée lors du Salon d'automne de la Libération.

[72] G. Monnier, op. cit. p 245.

[73] Il s'agit de J.M. Touratier directeur du FRAC et de H. Beulay critique de *la Dépêche*.

[74] Euphémisme en réalité, car c'est le plus souvent l'incompétence des édiles locaux et de leurs conseillers dont parlent les participants au monde de l'art. A titre d'exemple, on pourra lire le véhément article de Denis Millau, longtemps conservateur du Musée des Augustins de Toulouse. D. Millau, « Misérabilisme de l'art ou la rigueur de l'inertie, Autrement, Série France, n°4, Paris, Mars 1991.

[75] B. Poche "Tout art est local ", Ed. L'Harmattan, Paris, 1992.

[76] Extrait de "La lettre de l'ACAL", Janvier 90, cité par E. Labatut , op.cit. p. 68,

[77] E. Castelnovo et C. Ginsburg, "Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien", ARSS, Novembre 1980, n° 35, pp. 51 à 72.

[78] P. Bourdieu, "L'Identité et la représentation. Eléments pour une réflexion critique sur l'idée de région", ARSS, Novembre 1980, n° 35, p. 63 à 72..

[79] Il faut préciser que les domaines musicaux (classique et autres) et des arts de la scène (théâtre, danse et cirque) sont très dynamiques.

[80] Ainsi, un envoyé du ministère de la culture, avec lequel était abordé la condition des jeunes plasticiens en MP, n'a pas hésité à dire en apparte qu'il est préférable pour un jeune artiste de ne pas être identifié à la région.

[81] Après un ralentissement dans les années 80, la tendance au départ est redevenue d'actualité et parmi les jeunes artistes inscrits dans une expression contemporaine, beaucoup d'entre eux ont d'ores et déjà quitté la région.

[82] Nous renvoyons à ce sujet à la lecture de M. Azam ; Op. cit., Première Partie, Chap. 3.

[83] « Le poids de l'histoire est donc primordial puisqu'un pays a d'autant plus de chances d'occuper une place enviable dans le palmarès des arts plastiques internationaux qu'il occupait auparavant une telle position ». Quemin, Juin 2001, p. 84.

[84] Parlant des artistes, A. Quemin constate qu'ils ont « des chances de réussite très inégales à l'échelle internationale » et que celles-ci sont « influencées par pays d'origine et lieux de résidence ». A. Quemin, Juin 2001, p 113.

[85] Cette observation rejoint celle faite par A. Quemin qui souligne la façon dont certaines manifestations d'art contemporain, pourtant internationales, peuvent être considérées par les experts comme « locales » car ne touchant, par leur audience, qu'un groupe d'état ou un continent

[86] R. Moulin, op.cit,1992.

[87] R. Moulin et A.Quemin, op. cit., 2001 ; A.Quemin, op. cit., 2001.

[88] A. Quemin, op.cit., p. 14.

[89] G. Bellavance, Introduction, p. 18, dans « Monde et réseaux de l'art. Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain », sld G. Bellavance, Edition Liber, Québec, 2000.

[90] A.Quemin, op.cit.

[91] G.Bellavance, op.cit.

[92] B. Wellman et M. Gulia, « Net surfers don't ride alone : virtual communities as communities », in « Communities and Cyberspace », edited by P.Kollock and M. Smith, New York, Routledge, 1999